

SARA NÃO TEM NOME. ESTRELA DECADENTE, FOTÓGRAFA DA SÉRIE URGÊNCIA DAS RUAS, 2021.



# TERRA:

## ANÁLISE MUSICAL DE UMA PEÇA DA MÚSICA DOS TRIGRAMAS DO GRUPO UAKTI

ALEXANDRE CAMPOS AMARAL ANDRÉS\*

DOI: <https://doi.org/10.35699/2316-770X.2021.33544>

**RESUMO:** Nesse artigo pretende-se apresentar uma análise da música *Terra*, parte da obra musical *I Ching*, composta por Marco Antônio Guimarães junto ao Grupo Uakti - Artur Andrés, Paulo Santos e Décio Ramos. Trata-se de uma das oito Músicas dos Trigramas que, juntamente com a Dança dos Hexagramas, constitui a trilha para o *ballet I Ching*. Nesse trabalho, Marco desenvolveu uma nova forma de notação musical, onde as linhas, inteiras e partidas, dos trigramas e hexagramas do *I Ching*, passaram a ser utilizadas como acionadores rítmicos. Além disso, Guimarães desenvolveu arranjos, por meio da extensa variedade de seus novos instrumentos, que engendraram importantes conexões com o conteúdo filosófico de cada trigrâma.

**PALAVRA-CHAVE:** Uakti. I-Ching. Trigramas.

## EARTH: A MUSICAL ANALYSIS OF A PIECE OF TRIGRAM MUSIC: UAKTI GROUP

**ABSTRACT:** In this article we intend to present an analysis of the song *Earth*, part of the musical work *I Ching*, composed by Marco Antônio Guimarães with the Uakti Group - Artur Andrés, Paulo Santos and Décio Ramos. *Earth* is one of the eight Songs of the Trigrams which, together with the Dance of the Hexagrams, constitutes the score for the ballet *I Ching*. In this work, Marco developed a new form of musical notation, where the lines, whole and broken, of the trigrams and hexagrams of the *I Ching*, began to be used as rhythmic triggers. In addition, Guimarães developed arrangements, through the extensive variety of his new instruments, which generated important connections with the philosophical content of each trigram.

**KEYWORDS:** Uakti. I-Ching. Trigrams.

\* Doutorando no Programa de pós Graduação em Música da UFMG.

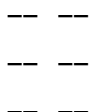
## Introdução

**E**stive inserido no universo do grupo Uakti desde minha infância, quando assistia aos shows do grupo em Belo Horizonte, ou acompanhava meu pai, Artur Andrés, em turnês da banda. Meu pai é membro cofundador do Uakti e, naturalmente, tenho o trabalho deles como uma das principais influências na minha trajetória musical. Sou graduado em flauta transversal pela Escola de Música da UFMG (2011) e hoje, atuo como flautista, violonista, cantor, compositor, engenheiro de som e produtor musical. Tenho seis CDs e dois DVDs gravados, com composições de minha autoria, além de parcerias com compositores e letristas brasileiros. Minhas composições apresentam características da música mineira, do Clube da Esquina e de gerações posteriores, como o Uakti, que por tantos anos escutei e que representam parte importante da bagagem musical que carrego.

O Uakti encerrou suas atividades em 2015, após trinta e sete anos de trabalho em conjunto. Na trajetória do grupo, foram gravados onze CDs, dois DVDs e centenas de apresentações realizadas, no Brasil e no exterior. Um dos principais trabalhos deixados pelo grupo é o balé *I Ching*, composto por Guimarães a partir de uma leitura ritmo-musical do milenar livro chinês. Escolhi a primeira parte dessa obra, a *Música dos Trigramas*, como tema da minha dissertação, defendida em 2014. Penso que um trabalho escrito, que possa aclarar todas as nuances contidas na obra, apresentando as questões fundamentais sobre as quais ela foi construída, poderá contribuir para um maior entendimento dessa adaptação musical, do profundo conhecimento contido no livro *I Ching*. Em todas as peças, Marco Antônio Guimarães baseou-se numa leitura rítmico-musical das linhas inteiras e partidas dos trigramas e hexagramas, utilizando-as como uma nova forma de notação musical. Marco buscou, também, expressar

musicalmente todo o conteúdo filosófico contido no livro chinês. Para uma possível publicação na Revista da UFMG, gostaria de apresentar uma análise musical de uma das oito peças que constituem a Música dos Trigramas. Todas as partituras expostas nessas análises foram concebidas a partir de transcrições por mim realizadas.

### Terra



A música *Terra*, que tem a duração de 02:40 minutos, é a segunda peça do balé *I Ching*, composta por Marco Antônio Guimarães, baseada no trígrama correspondente que, no idioma chinês, denomina-se *K'un*, o Receptivo. Dessa forma, a base em ¾ da peça *Terra* é formada por seis colcheias, referentes às três linhas partidas (*yin*) que compõem o trígrama.

Em *Terra*, Guimarães buscou criar um contraste com a primeira peça, *Céu*. Com relação a esse contraste, o livro *I Ching* diz que o Criativo (Céu) gera o domínio, o Receptivo (Terra) gera o abrigo:

“Finalmente entram em jogo as duas forças diretrizes: o Criativo, que representa a grande lei da existência, e o Receptivo, que indica o abrigo no seio materno, ao qual tudo retorna após o ciclo de vida ser completado” (WILHELM, 1995, p. 206 - 207).

Como visto na análise anterior, *Céu* possui um caráter livre, de improvisação, desenvolvido a partir de algumas ideias pré-determinadas, mas sempre de maneira intuitiva, onde a entrada de cada instrumento, de cada movimento melódico e harmônico acontece de uma forma aleatória e assimétrica, reproduzindo, dessa forma, a constante mutação e aleatoriedade do céu, das nuvens, suas mudanças de coloração, os diferentes aspectos do dia e da noite. É do céu que vem uma energia afirmativa de força descomunal irradiada pelo Sol e pelas estrelas, cumprindo o papel da força masculina, *yang*, positiva, geradora da vida em nosso planeta. Representando a polaridade oposta e complementar, a Terra cumpre o papel feminino, *yin*, negativo do ponto de vista da polaridade da energia e, assim como a figura materna, recebe essa energia *yang*, afirmativa e masculina que vem do céu e gera todas as milhões de formas de vida



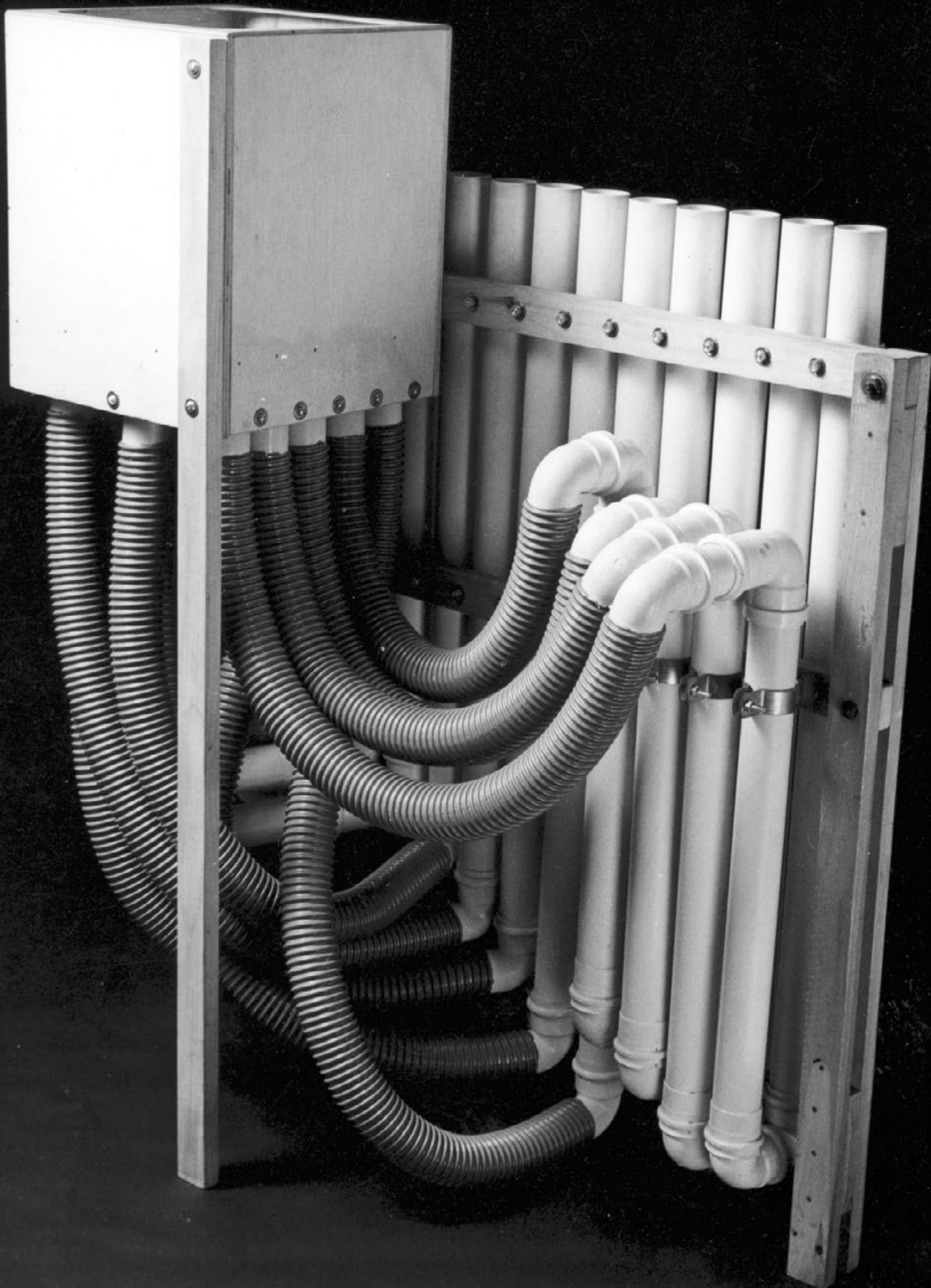
existentes no planeta, sendo a grande responsável pela continuidade e acolhimento da vida na superfície terrestre. Assim como no planeta Terra, onde as coisas são muito mais definidas do que no céu, na música *Terra* é apresentado um tema onde tudo está também mais definido, como as mudanças harmônicas, melódicas e instrumentais. Construída de forma simétrica e com extrema precisão rítmica, *Terra* reproduz uma imagem também afetada pela mutação, porém de maneira muito mais previsível e uniforme como numa cadeia de montanhas, nas ondulações das areias no deserto ou mesmo nas planícies férteis, onde o homem cultiva seus plantios de alimentos, cada coisa ocupa seu devido lugar.

Durante a entrevista, Marco Antônio Guimarães falou sobre essa diferença:

Aí, logo depois [de Céu] viria a Terra, né? Que são as três linhas partidas. E a Terra, já é a Criação, já é a Matéria, o próprio nome já fala. O Céu que é a representação, em inglês, no I Ching usa [a palavra] Heaven, que significa Paraíso, ao invés de Sky. Então vem [primeiro] uma coisa mais abstrata assim e, depois, terra mesmo. Agora já é a matéria mesmo. Então, você pensando na Teoria do Bigbang, e tal, foi quando começou a criar os átomos pesados, né? O Hidrogênio transforma em Hélio e depois vai ficando cada vez mais pesado e sólido [...] [isso resulta, musicalmente] em um contraste muito grande com a [música] anterior [...] no caso da Terra e do Céu, o Céu é o Princípio Criador, é antes da matéria. Então, é antes do Bigbang [...] (risos). A Terra é a matéria e eu escolhi o cristal (GUIMARÃES, 2013).

## Instrumentação

Os instrumentos responsáveis por essa base rítmica precisa e bem definida são o *Grande Pan* e o *Pan Inclinado*. Esses dois instrumentos musicais de Marco Antônio Guimarães causam no público uma forte impressão visual, fazendo com que o Uakti seja constantemente lembrado pela utilização musical de tubos de PVC. Cada um desses dois instrumentos é constituído por treze tubos, de diferentes tamanhos, direcionados para uma caixa acústica de madeira. No caso do *Pan Inclinado*, os tubos



Ex. 20: Grande Pan





são direcionados para a caixa acústica, enquanto, no *Grande Pan*, seus tubos de PVC são conectados a mangueiras sanfonadas que, por sua vez, direcionam o som para a caixa acústica. A tessitura do *Grande Pan* se estende do Lá<sub>1</sub> ao Lá<sub>1</sub>, enquanto a do *Pan Inclinado* se estende do Lá<sub>1</sub> ao Lá<sub>2</sub>.

Em *Terra*, os *Pans* são responsáveis pelos baixos, desenvolvidos a partir das seis colcheias, que criam um movimento pulsante do início ao final da peça. A instrumentação da música *Terra* é simples; além do *Grande Pan* e do *Pan Inclinado*, são utilizados *Marimba de vidro*, *Marimba D'angelim* e flauta transversal.

A *Marimba de vidro* possui dois teclados independentes: um de notas naturais e outro dos sustenidos/bemóis. “As variações de largura e altura de cada uma das caixas de ressonância acompanham a gradativa diferenciação nas medidas de comprimento e largura de cada uma das teclas dispostas em escala” (RIBEIRO, 2004). Pelo fato de que possuem alturas ligeiramente diferenciadas, as duas caixas acústicas estabelecem uma pequena diferença entre os níveis dos dois teclados, assim como num piano, onde existe também uma diferença de nível entre as teclas pretas e brancas:

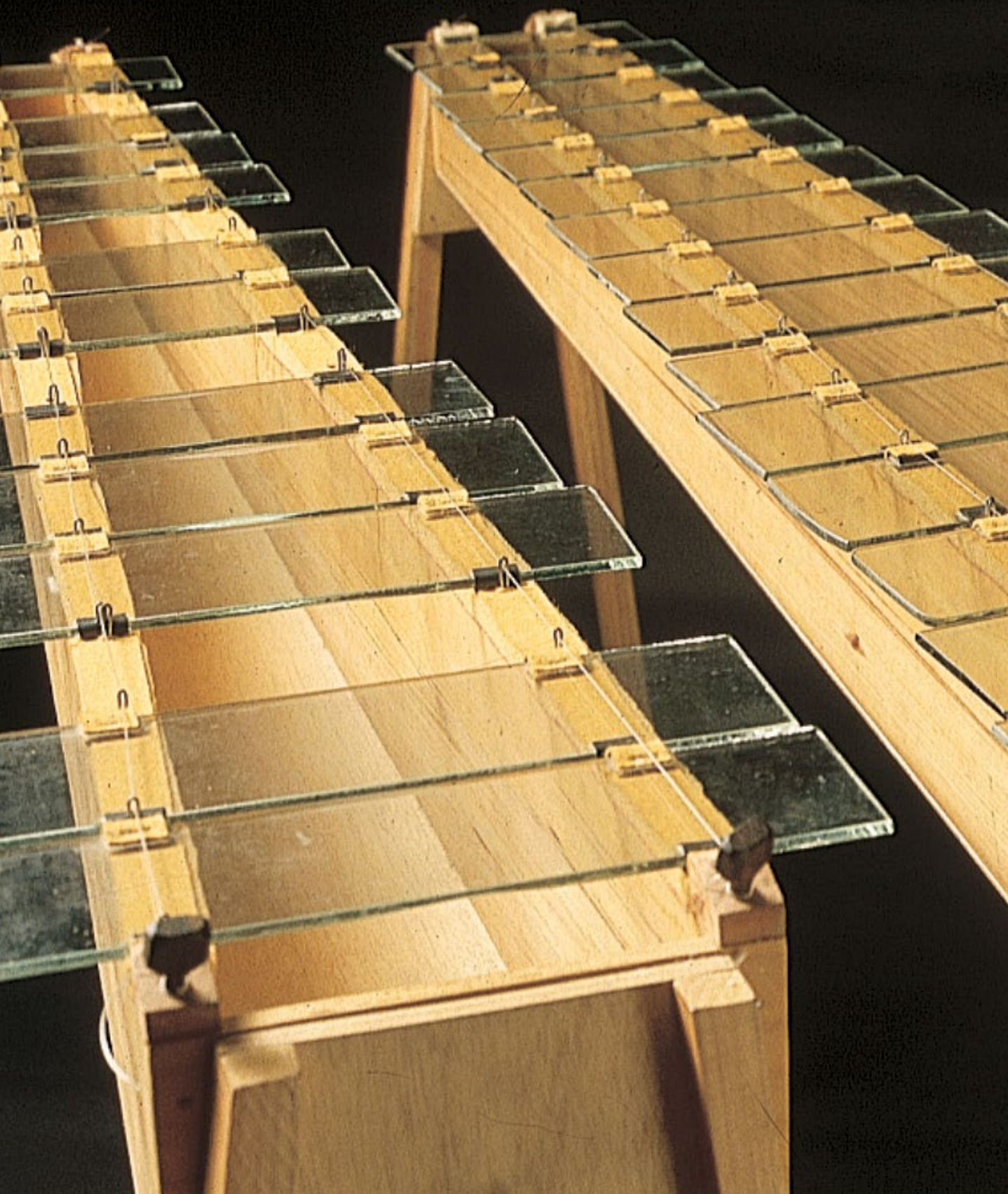
Suas teclas, feitas em vidro plano de 4mm, estendem-se por uma extensão de duas oitavas e meia, do Si<sub>2</sub> ao Mi<sub>4</sub>, apoiadas sobre um revestimento em velcro e espuma que recobre as bordas das paredes das duas caixas de ressonância. A Marimba de vidro pode ainda ser tocada por meio da fricção de um arco de crina sobre a borda de suas teclas. Um exemplo dessa forma de utilização ocorre na faixa Vento, do CD *I Ching* (RIBEIRO, 2004, p. 190).

### Segundo Marco Antônio:

Das marimbas, foi a Marimba D'angelim que surgiu primeiro. Ela foi um protótipo que ficou. Eu só fiz mesmo para ver o que ia dar, utilizando para as teclas um material que já existia, umas ripas usadas para forro de teto (uma madeira que havia sobrado da construção da casa de um irmão meu). Então eu fui cortando e afinando (...) O timbre dela é meio rudimentar, porque utilizei uma madeira que não se usa nunca para a construção de marimbas, o angelim (RIBEIRO, 2004, p. 188).

Ela possui dois teclados em móveis independentes, equivalentes aos dois conjun-









tos de teclados: os de notas naturais e os de sustenidos/bemóis. Suas teclas, feitas de uma madeira tropical, denominada angelim, estendem-se por duas oitavas, do Fá#<sub>2</sub> ao Fá#<sub>4</sub>, estando apoiadas sobre o feltro e espuma que encobrem as bordas das *caixas de ressonância*.

## *Análise de Terra: aspectos formais, rítmicos, melódicos e harmônicos*

A forma da música *Terra* é circular — influência da música oriental e, evidentemente, do minimalismo de Steve Reich e Philip Glass. A música minimalista surgiu em meados dos anos 1960, muito influenciada pelo minimalismo de outras artes, como nas artes plásticas, onde o minimalismo surgiu após o ápice do expressionismo abstrato nos Estados Unidos. O caráter visual do minimalismo, em que a simetria de quadros e desenhos foi transmitida para a música, pode ser identificado na peça *Terra* pela referência visual da simetria e precisão de um cristal que foi, como dito anteriormente, o ponto de partida utilizado pelo compositor, e do qual trataremos de forma mais aprofundada adiante.

Dimitri Cervo trata a respeito do surgimento do minimalismo na música e nas artes em geral no artigo “O Minimalismo e suas técnicas composicionais”:

[...] nos anos 50, serialismo e indeterminação eram as duas direções composicionais dominantes. Elas foram seguidas por uma série de novas tendências nos anos 60, dentre as quais destaca-se o Minimalismo. O pluralismo radical da cultura contemporânea tornou-se evidente a partir dos anos 60, quando a incessante procura por algo “novo” fez com que movimentos artísticos surgissem quase que de ano em ano [...] [foram] causas dessa explosão de novas manifestações artísticas a profunda insatisfação da juventude com os valores tradicionais, rebelião com o que a juventude da época percebia como centralismo monolítico, além do demasiado elitismo no contexto cultural e político estabelecido. Essa juventude (à qual pertenciam os compositores iniciadores do Minimalismo) explorou







uma ampla gama de estilos alternativos de vida que incluíam temas como a emancipação sexual, o interesse pelo misticismo oriental e filosofias não ocidentais, experiências com drogas e principalmente uma forte rejeição aos valores tradicionais do sistema (CERVO, 2004, p.45).

A instrumentação dessa peça contribui para que haja uma articulação mais próxima do *staccato*, justamente pelas condições físicas de cada instrumento. A *Marimba de vidro* é o instrumento que possui o ataque mais nítido, devido à fina camada de borracha, da ponta da baqueta, que percute as teclas de vidro. O ruído do ataque agudo é evidente e, apesar da longa ressonância de suas teclas, é o responsável pela sonoridade em *staccato* desse instrumento. Já a *Marimba D'angelim* possui um som mais equilibrado nessa peça, pois as baquetas de lã, com as quais ela é percutida, geram um ataque mais suave e, também, de menor ressonância. Os *Pans*, com a utilização do efeito de *reverb* na mixagem, passam a ter um ataque em *legato*, com um pouco mais de ressonância do que a *Marimba D'angelim*. No entanto, a textura geral da base, desenvolvida por esses quatro instrumentos, apresenta predominância desse caráter *staccato*.

O timbre geral da peça surge a partir dessas articulações mais curtas e de pouca ressonância. O som das teclas de vidro funde-se muito bem com a sonoridade da madeira e dos tubos, criando uma textura homogênea na música. A flauta transversal, que aparece improvisando ao final da música, apresenta linhas melódicas em *legato*, contrastantes com a base desenvolvida até então. Além disso, durante a mixagem, foi utilizada uma quantidade de *reverb* considerável, que suaviza o som da flauta e a coloca em um ambiente um pouco diferente dos demais instrumentos, que possuem o som um pouco mais seco. Essa sonoridade mais “molhada” da flauta, cumpre o papel de unificar ainda mais a textura *staccato* da base.

Nas oito *Músicas dos Trigramas*, a instrumentação escolhida pelo compositor influiu diretamente no timbre e na articulação das peças, justamente por conta das singularidades de cada um dos novos instrumentos apresentados e pelas técnicas de performance utilizadas em cada um deles. Por isso é comum observarmos contrastes

de sonoridade entre uma peça e outra. É evidente que tanto a articulação utilizada em *Terra* quanto o timbre adquirido em sua resultante final são, naturalmente, contrastantes com esses mesmos aspectos na peça anterior, *Céu*.

O tema da música *Terra* é baseado na peça *L'Estro Armônico (Concerto para Dois Violinos e Cello em Ré, RV 565, Opus 3, n.11.)*, de Antonio Vivaldi. Durante a entrevista, Marco Antonio falou sobre essa citação musical:

Então, a estrutura atômica [de um cristal] tem uma harmonia e uma simetria assim que é maravilhosa, né? Então, eu queria que tivesse isso. Esse ritmo está nos *Pans*, na percussão o tempo todo [...] [canta o pulso das notas graves [...] um, dois, três, quatro, cinco, seis [...]. Aí eu fiquei trabalhando sobre esse ritmo e me lembrei de um tema do Vivaldi que é ternário, e que tem essa perfeição que eu queria. Porque ele é uma sequência harmônica e melódica [...] que é uma sequência melódica que vai gerando a harmonia, que vai sempre resolvendo numa quinta a baixo, e que é um tema muito bonito, um dos temas mais interessantes que eu conheço. No original, não sei se você já ouviu o original, é um concerto grosso, escrito para cordas e muito inovador para aquela época. Vivaldi é um cara admirável! (GUIMARÃES, 2013).

Marco Antônio desenvolve o tema de *Terra*, a partir do tema original de Vivaldi, em compassos de  $\frac{3}{4}$  subdivididos em colcheias. Os *Pans*, como foi dito anteriormente, marcam as seis colcheias pulsantes de cada compasso, durante toda a música, enquanto a *Marimba de vidro* apresenta a melodia principal de Vivaldi, que é tocada em uma sequência constante de semicolcheias. Marco Antônio, ao se recordar desse tema de Vivaldi, não recorreu a uma partitura ou gravação da mesma, mas sim à própria memória auditiva. Por isso, o final da melodia da *Marimba de vidro* é ligeiramente diferente do original. Essa diferença pode ser observada a partir do c.07 das partituras, do *L'Estro Armonico* e de *Terra*, que apresentaremos a seguir (vide Ex. 24 e 25, p. 67 e 69).

Tem aquela terminação mas, na época que eu compus, que eu resolvi usar o tema de Vivaldi, eu fiz de memória. Era um tema que eu gostava muito, quando eu descobri isso [...] acho que eu ouvi isso pela primeira vez quando eu era adolescente [...] eu fiquei fascinado com isso, quando eu ainda estava pensando em estudar música e tal. Então, eu

tinha a lembrança dele, então eu fiz muito próximo e como a intenção não era fazer exato, inclusive é um tema de Vivaldi mesmo, quase que por inteiro. O finalzinho que, como eu não lembrava exatamente, mas é muito parecido com aquilo. Ele faz aquela terminação, uma “codazinha” e a orquestra entra. Entra não, segue, né? É genial isso né? De cara você mandar um violoncelo solista, [solfeja a parte do cello] é espetacular. E esta estrutura interna, se você analisar ela assim, ela tem uma simetria que ela vai repetindo assim, nos graus diatônicos, que para mim representa, perfeitamente, a estrutura interna do cristal, que eu estava querendo. Então, o tema de Vivaldi está aí por causa disso (GUIMARÃES, 2013).

Vale ressaltar que nas oito *Músicas dos Trigramas*, Marco Antônio trabalha com timbres que sugerem, musicalmente, alguns dos atributos desses trigramas e suas principais características, como veremos mais adiante. Ao mesmo tempo, Marco trabalhou de maneira livre, sem ater-se a uma forma rigorosa de compor. A utilização do tema de Vivaldi nessa peça exemplifica essa liberdade de Marco Antônio como compositor.

A cadência harmônica do tema de *Terra* é bem simples, semelhante à do tema de Vivaldi. Nos primeiros cinco compassos ocorre uma progressão em quintas descendentes, de compasso a compasso. Já de c.5-7, a harmonia progride em intervalos de segundas. Os c.8-9 são aqueles que se diferem do tema de Vivaldi. No *L'Estro Armonico*, Vivaldi escreve o tema em doze compassos, enquanto Marco Antônio antecipa três, totalizando nove compassos em *Terra*. Além disso, há uma diferença de tonalidade entre as duas obras. No *L'Estro Armonico*, a tonalidade da peça é Ré menor. Em *Terra*, Marco Antônio escolheu a tonalidade de Lá menor, certamente pelo fato de que as notas da extremidade da tessitura dos *Pans* são as notas Lá<sub>1</sub> e suas duas oitavas subsequentes.

Harmonia do tema de *Terra*: **Am7/ Dm7/ G7/ C7+/ F7+/ G7/B/ Am7/C/ D G7 D/ G E**

Harmonia do tema de *L'Estro Armonico*:

**Dm7/ Gm7/ C7/ F7+/ Bb7/ Bb7 C7/E | C7/E D7/F#/ D7/F# E7/G#/ A Dm A/  
Dm/ Dm/ Dm**

O tema original de Vivaldi (vide Ex. 24 abaixo) é tocado apenas uma vez pelo violoncelo solista, numa ponte entre o tema inicial, apresentado pelos dois violinos solistas, e a sequência do movimento, na tonalidade de Ré menor.

### Tema original - L'Estro Armonico - A. Vivaldi

ExEx. 24: Tema original de A.Vivaldi – L'Estro Armonico

Diferentemente de Vivaldi, que introduziu esse tema como uma ponte, apresentando-o apenas uma vez, Marco Antônio valorizou esse pequeno trecho musical, repetindo-o várias vezes e agregando novos elementos musicais a cada repetição (vide Ex. 25, 26 e 27, p. 69, 70 e 71, abaixo). Nesse momento podemos observar uma característica Pós-Minimalista, onde há a união de duas estéticas, a repetição minimalista juntamente com melodias e harmonias características do barroco. O tema principal da música *Terra* é apresentado quatro vezes. Nas duas primeiras reexposições, ocorrem acréscimos na instrumentação da música. Já a quarta exposição é exatamente igual à terceira e, ao final dela, o tema principal é transformado em um *chorus* de improviso para flauta transversal. No *chorus* de improviso, Marco Antônio mantém boa parte da harmonia do tema principal. A mudança ocorre em c.6–7, onde ele optou por desen-



volver, por completo, a progressão harmônica de quintas descendentes. Portanto, na passagem de c.5 para c.6, ao invés de seguir do **F7+** para o **G7/B**, ele optou por seguir com o movimento de quintas: **F7+**, **Bdim** e, na sequência, o c.7, **Em7**, fechando o ciclo de quintas descendentes. Dessa maneira, a cadência harmônica do *Chorus* é menor, contendo apenas sete compassos, tocados em *loop*:

**Am7/ Dm7/ G7/ C7+/ F7+/ Bdim/ Em7/**

Portanto, esse *chorus* é similar ao tema, porém diminuído em dois compassos. Dessa maneira gera-se uma sequência harmônica circular de apenas sete compassos, que se estende até o termino da música, depois de quatro repetições, em *fade out*.

A música é iniciada com uma “chamada” do *Grande Pan* e do *Pan Inclinado* (min. 00:00), logo no primeiro compasso, circulado em vermelho, apresentando as seis colcheias pulsantes. Esses dois instrumentos apresentam um mesmo ritmo, durante toda a peça, porém as notas tocadas nem sempre são as mesmas, pois, em alguns compassos, acontece a abertura de vozes entre eles. Então, dessa forma, o naipe de baixos acaba por desempenhar uma função harmônica na peça, que pode ser observada já no terceiro compasso, circulado em azul, e em alguns compassos seguintes. Em seguida (min. 00:03) surge a *Marimba de vidro* com a melodia principal da música, em semicolcheias, na mão direita, e uma segunda voz que marca as colcheias, tocadas com a mão esquerda. Essa segunda voz segue ritmicamente os *Pans*, mas apresenta uma linha melódica diferente deles. A entrada da *Marimba de Vidro* está circulado em verde, em c.2.

Na segunda exposição do tema (min. 00:26), o novo timbre que surge é o da *Marimba D’angelim*, que reforça a harmonia da música, tocada em “síncope brasileira”<sup>1</sup>

---

1 O ritmo é um fator essencial no desenvolvimento da distinta música popular afro-americana. A síncope característica (padrão rítmico de colcheia/semicolcheia/colcheia) é um resíduo rítmico africano que sobreviveu no Novo Mundo, tendo sido considerado pelos musicólogos uma das mais importantes fórmulas rítmicas surgidas nas Américas no século dezenove (ANDRADE, 1965;APPLEBY, 1983; BÉHAGUE, 1979, BERLIM, 1976;CARPENTIER, 1961/1980; FERNANDEZ, 1988; MUKUNA, 1979, ORTIZ,1991; SANDRONI,1996; SLONIMSKY, 1947; VEGA, 1952). Os musicólogos parecem concordar que a síncope característica brasileira foi desenvolvida nas Américas através dos escravos africanos, embora o exato local e tempo varie entre as pesquisas. Alguns acreditam que esse padrão

**"Terra"**

Marco Antônio Guimarães

♩ = 70

Marimba de Vidro

Pan Inclinado

Grande Pan

M. Vidro

Cb.

Grande Pan

Ex. 25: Primeira exposição do tema de Terra

( $\frac{3}{4}$ ). São duas *Marimbas D'Angelim* que apresentam as mesmas células rítmicas, porém executando melodias diferentes, de forma que se complementam harmonicamente, circulado em vermelho abaixo. Enquanto uma delas apresenta a tônica e a terça do acorde, a outra apresenta a terça e a quinta, ao mesmo tempo. Se uma executa a quinta e a tônica, a outra executa a tônica e a terça, sempre gerando a tríade do acorde correspondente ao compasso.

#### Ex. 26: Segunda exposição do tema de Terra

Na terceira exposição (min. 00:49), a *Marimba de vidro* realiza uma variação do tema utilizando outras notas da harmonia, que permeiam a melodia principal, agora tocadas em fusas. Essas notas estão evidenciadas em vermelho na partitura abaixo.

---

rítmico é a transformação ou variante de um rítmico africano básico (ANDRADE, 1965; ALVARENGA, 1946; SANDRONI, 1996).

Como dito anteriormente, a quarta e última exposição do tema (min. 01:12) é idêntica à terceira exposição e, ao seu final, inicia-se o improviso de flauta transversal (min. 01:35). Esse improviso acontece sobre o *chorus*, descrito anteriormente. A música é finalizada em *fade out*, depois de quatro repetições do *chorus* de improviso, passando ao ouvinte a impressão de que ela é realmente circular e por isso não tem um final definido. É importante observar que, ao final do tema principal e de suas subsequentes repetições, nos últimos dois compassos, os baixos deixam de realizar o movimento de

**B**

11

Marimba de Vidro

Marimba D'Angelim I

Marimba D'Angelim II

Pan Inclinado

Grande Pan

15

M. Vidro

M. Vidro II

M.D'Angelim I

M.D'Angelim II

Cb.

Grande Pan

Ex. 27: Terceira e quarta exposição do tema da música *Terra*

colcheias, que caracterizam as linhas partidas do trigrama. Nesse momento, acontece o fechamento do tema, característico do barroco de Vivaldi, onde os baixos tocam semínimas, conduzindo o tema ao seu final.

The image displays a musical score for the piece 'Terra'. The score is arranged in two systems. The first system (measures 20-23) includes parts for Flute, Marimba de Vidro I and II, Marimba D'Angelim I and II, Pan Inclinado, and Grande Pan. The second system (measures 24-27) includes parts for Fl. (Flute), M. Vidro I and II, M.D'Angelim I and II, Cb. (Cello/Double Bass), and Grande Pan. The flute part is marked with a 'C' and shows a melodic line with some notes highlighted in red, indicating the pentatonic scale.

Ex. 28: Chorus de improviso da flauta transversal na música *Terra*

Analisando o solo de flauta, podemos observar alguns procedimentos musicais adotados pelo improvisador, apresentados em coloração na partitura acima. Um deles é a utilização das escalas pentatônicas, que aparecem em vermelho. O uso desse tipo de escala é bastante adotado pelo flautista Artur Andrés em outros trabalhos do Uakti e está evidenciado em alguns recortes do improviso dessa peça, apresentados abaixo. Na primeira figura é evidente a escala pentatônica de Dó maior (cabeças de notas em vermelho), ascendente, sob o acorde de  $G7$ .

Nos outros quatro exemplos abaixo, a mesma escala pentatônica de Dó maior pode ser observada, porém de forma mais fragmentada do que no primeiro exemplo, pois



são utilizadas notas de passagens e bordaduras que permeiam a escala. Além disso, a pentatônica é empregada sobre acordes diferentes de C, porém provenientes de seu

Ex. 29: Detalhe da melodia do solo de flauta em Terra

campo harmônico e, por isso, a escala funciona perfeitamente sobre eles.

Quando não são utilizadas escalas pentatônicas, o improviso é construído a partir da utilização de escalas convencionais, provenientes dos acordes do campo harmônico de Lá menor, que representa a tonalidade da música. Um exemplo dessa utilização ocorre no primeiro compasso de improviso, quando é utilizada uma escala de Ré menor dórica (cabeças de notas em verde), sobre a harmonia de **Dm**.

Em outro momento, mais à frente no improviso (cabeças de notas em azul), a escala mixolídia de Sol é tocada sob a harmonia de **Bdim**. Uma vez que esse acorde de **Bdim** está inserido no acorde de **G(7/9)**, a escala mixolídia de Sol funciona perfeita-

Ex. 30: Detalhes da melodia do solo de flauta em Terra

mente sobre essa harmonia.

Abaixo (cabeças de notas em roxo), a mesma escala mixolídia de Sol é empregada, porém, sobre a harmonia de G7.

No recorte abaixo podemos ver o último compasso, da penúltima sessão de im-

Ex. 31: Detalhe da melodia do solo de flauta em *Terra*

proviso, (cabeças de notas em amarelo). O que há de interessante nesse trecho é a utilização da nota Sol sustenido, tocada pela flauta, enquanto a base mantém a nota Sol natural, sustentando a harmonia na tonalidade menor (Mi menor). Nesse trecho a flauta está em primeiro plano, portanto, para o ouvinte, a tonalidade soa em Mi maior.

A melodia do improviso é construída, ritmicamente, através da utilização de desenhos rápidos, ascendentes e descendentes. Esses desenhos melódicos são entremeados

por bordaduras, notas de passagem em colcheias, quáteras, fusas e, em alguns momentos, por notas mais longas que criam pontos de respiração e repouso na melodia



improvisada. Esses recursos são bastante utilizados pelo improvisador nesse tema e em outros trabalhos, já gravados com o Uakti.



Ex. 33: Detalhe da melodia do solo de flauta em Terra

## Conteúdo filosófico do I Ching expresso musicalmente na obra Terra



Ex. 34: Detalhe da melodia do solo de flauta em Terra

[...] na ideia da matéria, eu tive a seguinte ideia: [o trigrama “Terra”] são três linhas partidas num total de seis colcheias. Então, o número seis na mesma hora me lembrou o cristal, pois o cristal tem seis faces. O cristal é o símbolo da matéria. E é muito especial, o cristal é espetacular, né? Ele tem sempre seis lados, aquela perfeição [...] dentro da natureza é muito raro assim... é só o cristal mesmo. Todas as outras pedras você encontra na forma bruta né? Tem que ser lapidadas. Ele já está lapidado no início. E é muito sólido, tem princípios mágicos de refração da luz, no esoterismo se usa o cristal o tempo todo, para botar na testa, para meditar debaixo do cristal, para fazer pêndulo [...] O cristal teve sempre essa importância e essa fascinação na humanidade. A ametista, a ametista é uma coisa espetacular, né? A ametista são cristais roxos dentro de uma forma aproximadamente esférica. Por fora é aquela pedra assim, mais ou menos redonda, meio feia, né? Um esverdeado, meio manchado assim [...] quando você quebra ela no meio, é aquela coisa maravilhosa [...] um negócio de centenas de cristais roxos, todos eles com seis lados [...] (GUIMARÃES, 2013).

Ex. 35: Detalhe da melodia do solo de flauta em *Terra*

No livro chinês *I Ching*, o trigrama *Terra* representa a Criação, a matéria em si. O número seis foi o parâmetro principal que conduziu Marco Antônio na criação dessa peça. Para ele, o cristal simboliza a matéria, a Terra, e, além disso, possui seis lados, assim como as três linhas partidas (*yin*) do trigrama *Terra* que resultam, musicalmente, num desenho de seis colcheias. Como dito anteriormente, as ideias inspiradas no *L'estro Armonico* de Vivaldi trouxeram para a peça *Terra* essa característica simétrica das seis colcheias como representantes da simetria do cristal.

Durante a entrevista, Marco Antônio fala um pouco mais dessa relação do cristal com a peça *Terra*:

Então, o número seis foi o [parâmetro] principal. Não tem outra referência melhor. Então, para isso, eu queria o oposto do outro trigrama [anterior], Céu, eu queria o oposto mesmo! Uma precisão rítmica, e uma estrutura [...] a estrutura do cristal, ele tem seis lados. Isso porque a estrutura atômica dele é muito especial. A disposição dos átomos faz com que ele tenha, sempre, seis lados. Então, a estrutura atômica dele é tão perfeita que [...] ele tem uma simetria tão fascinante que [...] os cristais de neve também tem seis pontas [...] que é uma simetria também maravilhosa [...] lembra o caleidoscópio. Não tem nenhum igual ao outro! [...] Não tem nenhum cristal de neve igual ao outro! Caindo no mundo aí, aos trilhões! Nunca tem um igual ao outro e todos tem seis pontas (GUIMARÃES, 2013).

Além dessa simetria buscada por Marco Antônio, de forma evidente na peça, outros elementos podem ser observados em *Terra*. Alguns deles, os quais trataremos adiante, não foram mencionados por ele durante a entrevista, supondo-se concebidos de forma inconsciente pelo compositor. Como dito, uma das características principais do trigrama *Terra* é a de ser a representação da polaridade *yin*, feminina, negativa, do ponto de vista da energia primordial, polaridade esta que é oposta e complementar ao trigrama *Céu*, essencialmente masculino, *yang*, positivo. Portanto, a polaridade *yin* de *Terra* é contrastante e, ao mesmo tempo, complementar, em relação à polaridade *yang* de *Céu*, assim como seus conteúdos são contrastantes e complementares entre si. Esse

contraste é perceptível, musicalmente, na assimetria da música *Céu* que se diverge da simetria de *Terra*. Além disso, ao contrário da música *Céu*, onde todos os gestos melódicos são ascendentes, sempre apontando para o Alto, no tema desenvolvido em *Terra* há a presença constante de movimentos melódicos descendentes. Isso pode ser percebido tanto nos pequenos grupos melódicos, de quatro semicolcheias, quanto no desenho do tema por inteiro. Enquanto nos grupos de semicolcheias o movimento descendente ocorre no final de cada célula, no desenho melódico do tema, por inteiro, pode-se observar um movimento descendente nos quatro primeiros compassos, seguido de um pequeno movimento ascendente nos três compassos seguintes e uma finalização descendente, nos dois últimos compassos (vide Ex. 26, p. 70).

Ao início do *chorus* de improviso, o ciclo harmônico muda e, por isso, o movimento melódico descendente passa a ocorrer durante toda a sequência de sete compassos. Ao final do *chorus*, acontece um retorno súbito ao início da cadência harmônica, que segue em *loop*, até o final do improviso de flauta. A tonalidade menor da peça (Em), juntamente com as conduções melódicas descendentes, pode ser observada como indicadora de uma energia que tende para baixo, que representa o movimento da energia do Criador em direção ao Receptivo, como algo que caminha apontando de cima para baixo, na direção da *Terra* (vide Ex. 28, p. 72).

Esse movimento descendente que ocorre na peça, pode estar também conectado a alguns atributos<sup>2</sup> do trigrama, tais como: “depende dos fenômenos celestes”, “Inferior”, “obscuro”, “baixo”, “negro”, “escuridão”, “terra negra”. A música *Terra* possui características que se conectam com grande parte desses atributos, pelo fato deste trigrama representar, essencialmente, a polaridade negativa da energia, que também é feminina, receptiva ou *Yin*, associados na música à tonalidade menor da peça e aos movimentos descendentes que nela acontecem. Apesar disso, a melodia de *Terra* pos-

---

2 Atributos do trigrama Terra: A Terra, também conhecida como o Receptivo: maleável. O animal simbólico: a vaca. Parte do corpo: o ventre. A família dos trigramas: Mãe. Ponto cardeal: Sudoeste. Simbolismo adicional: terra; inferior; obscuro; depende dos fenômenos celestes; formas; estados fixos e aparentemente duradouros; maleável; repouso; gera o abrigo; cuida para que todos os seres tenham alimento; amadurecimento das frutas do campo; época da colheita; trabalho comunitário; vaca, ventre; mãe; um tecido; o caldeirão; a frugalidade; vaca com um bezerro; uma grande carroça; a forma, a multiplicidade; o tronco; terra negra; superfície plana; imparcialidade; fertilidade; troncos que brotam os galhos; negro; escuridão; baixo; espaço (WILHELM, 1995).



sui uma alegria evidente. Ela se desenvolve em semicolcheias percutidas nas teclas de madeira e de vidro, que contagiam o ouvinte e despertam sentimentos de alegria, de serenidade e de algo acolhedor. Tais sentimentos simbolizam na música a figura materna, representada pela delicadeza e beleza das marimbas e de suas melodias, pelos baixos firmes e acolhedores dos *Pans* e também pela melodia *cantabile* desenvolvida no improvisado de flauta. Alguns atributos de *Terra* estão evidentemente expressos na sonoridade citada acima, pois eles fazem parte dessa figura que é a Mãe, no trigrama *Terra*. São eles: “ventre”, “fertilidade”, “vaca e o bezerro”, “troncos que brotam os galhos”, “gera o abrigo”, “cuida para que todos os seres tenham alimento”, “amadurecimento dos frutos do campo”, “época da colheita”, “trabalho comunitário”, “o caldeirão” e “multiplicidade”.

Enfim, em *Terra*, além do compositor sugerir o cristal como representante da imagem da *Terra*, pela característica precisa e cristalina, oriunda das influências do *L'estro Armonico*, essa peça busca apresentar uma sonoridade próxima ao trigrama do Receptivo, cujo atributo é a energia passiva, a devoção, abnegação, maleabilidade, simbolizada pela figura da Mãe. Marco Antônio, na entrevista, complementa esta lista de atributos:

Então, quando surgiu, na composição do segundo trigrama, da Terra, da matéria mesmo [...] vou ler alguns [atributos] aqui: então o Céu era o Pai e a Terra era a Mãe [...] tem obscuro, inferior, é tudo no sentido esotérico, né? Não é [que seja com o sentido] machista [...] (risos). Obscuro, inferior, baixo, maleável, repouso, a colheita, o trabalho. O animal é a vaca. A parte do corpo é o ventre, porque tem partes do corpo também, para cada trigrama. O objeto é o caldeirão, olha só, a carroça, fertilidade, o negro, o espaço e o [ponto cardeal] sudoeste. Sabe-se lá porque, é o sudoeste (GUIMARÃES, 2013).

## Conclusão

Portanto, podemos ver na análise da peça, que Guimarães foi além da simples leitura rítmica dos símbolos. Ele buscou apresentar as principais características daqueles ideogramas e, para isso, utilizou diferentes instrumentos, combinações de timbres, movimentos melódicos específicos, sempre com o objetivo de reproduzir, musicalmente, fragmentos de um conhecimento milenar chinês. Os novos instrumentos, desenvolvidos por ele, foram essenciais para essa tarefa. Devido as suas variedades

timbrísticas, somadas ao caráter inusitado de tais sons, alimentam e estimulam o imaginário de quem ouve. Uma vez compreendido o significado de cada trigrama, isso torna-se ainda mais importante, pois trata-se daquilo que seria uma possível tradução de todo o conteúdo filosófico do trigrama, em forma de música.

## Referências

BLOFELD, John. I Ching, o livro das transmutações. Rio de Janeiro: Record Editora, 1971.

Gravação CD “I Ching”: <https://www.youtube.com/watch?v=w7qMiziX3PI>

GUIMARÃES, Marco Antônio. Instrumentos musicais brasileiros. Editado por Ricardo Ohtake, São Paulo: Rhodia S.A., 1988.

RIBEIRO, Artur. UAKTI: um estudo sobre a construção de novos instrumentos musicais acústicos. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2004.

SADIE, Stanley. Dicionário Grove de Música. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1994.

SMETAK, Walter. Simbologia dos instrumentos. Salvador: Associação dos Amigos de Walter Smetak, 2001.

WILHELM, Richard. I Ching, o livro das mutações. São Paulo: Editora Pensamento, 1995.

